DOI:10.16235/j.cnki.33-1005/c.1993.02.030

唐乐与中外文化交流

施任梅

大唐盛世，文学艺术得到了长足的发展，达到了前所未有的高度。唐文化的辉煌成就与汉民族自身的努力固然密不可分，然而唐代社会对外来文化所持的开放态度，汉民族善于博采众长的学习方法，作用也不可低估。大唐文化的丰碑是由中外各族人民共同书就的，异域文明的精髓早已被有机地融入了中华文化的血脉中。唐代音乐即是中外文化成功结合的鲜明一例。本文试图通过对外来音乐在唐代发展、变化的探讨，来反映唐代中外文化交流的一些普遍特征。

1

唐代外来音乐的传播不仅是对历史的继承，更是对历史的发展。这与唐王室的民族政策和文化政策不无关系。素以雄才大略见称史著的唐太宗李世民就曾对左右说：“朕虽以武功兴，终以文德绥海内，谓文容不如蹈厉，斯过矣。”[1]文化作为唐统治者治国的高明策略，也被贯穿入民族政策成为安邦的重要手段。因此有唐一代，纵然与周边民族战争延绵，中外文化间的交流却并未中断。在这样的氛围中，异域音乐在唐代的传播可谓是盛况空前。

首先表现为量的增加。

承袭隋制的唐代多部伎在唐初时即得到了丰富和发展。多部伎组成较先前有所变动，出现了扶南乐和高昌乐。据《旧唐书·音乐志》载：隋代也曾获扶南乐，因炀帝恶其简陋，故未见各传。至贞观定乐，太宗擢扶南以代天竺，显然扶南乐在数量和质量上均大有起色，享有一个独立部伎的地位。高昌乐的确立则是在贞观十四年太宗平高昌后，“尽收其乐”[2]，交付太常，使唐代多部伎由九进增为十。尽管其它的胡部伎在形式上未见更改，但实质上却大有长进。如高丽伎，在《隋书·音乐志》中仅见“歌曲有芝栖，舞曲有歌芝栖”，其数寥寥。到唐高宗时，李勣征高丽西归，带回了一批该国新声，史称“唐亦有高丽曲，李勣破高丽所进”[3]，大大充实了该部曲目，至“武太后时尚二十五首”[4]。

在对传统进行补充的同时，新的异邦音乐也大量涌现。据《新唐书》载，唐代集有东夷、北狄、南蛮、西戎“凡十四国乐”[5]，除去见诸隋唐两代多部伎的周边音乐，已经增加了一些新成员。这其中多半是周边民族为示亲善友好之意新进的当地音乐。如《南诏奉圣乐》，是南诏王异牟寻为表臣服之心，采“夷中歌曲”[6]，经剑南西川节度使韦皋改编，于贞元十六年奉上的。该乐声势浩大，令德宗欢爱不已，宣付诸太常教习。“自是殿庭宴则立奏，宫中则坐奏”，成为保留曲目。又如《骠国乐》，史载由骠国王弟悉利移于贞元十八年春正月朝觐时贡献，共“其国乐十二曲与乐工三十五”。除上面这些带有[illegible]性的献乐外，一些异族音乐还通过其他途径汇集长安。在《旧唐书·音乐志》中有这样一条史料：“又有新声河西至者，号胡音声，与龟兹乐、散乐俱为时重，诸乐咸为之少寝”。文中将胡音声与“龟兹”等乐相提并论，我们可以推测胡音声为一种新的独立的外来音乐。这些新的外族音乐为唐代音乐艺术的发展输入了新鲜血液。

除此以外，由于许多少数民族聚居中原，他们将本族风俗保留下来，使胡族民俗歌舞“泼寒胡戏”、民间说唱艺术“合生”等音乐形式在长安风靡一时。

唐代外来音乐在种类和数量上的大幅度增长，其意义不仅仅停留在数字增减的表象上，它还反映出一个向上的社会对外来文化的巨大需要，为胡族音乐在唐代的蓬勃发展推波助澜。

其次表现为胡部音乐地位的逐步上升。

大量异域音乐流入中原后，其中有不少优秀作品脱颖而出，占领了大唐音乐艺术的天地，反客为主，跃为主流。这是胡族音乐量的增多带来的一个直接后果。

史载“自长安已后，朝廷不重古曲”[8]，唐代音乐以“妙绝弦管、新声奇变”[9]的龟兹乐和清新悠雅的西凉乐特盛。龟兹国“气序和，风俗质，…管弦伎乐，特善诸国”[10]，历来是西域的歌舞之乡。自公元382年吕光平龟兹获其乐后，它在中原地区的传播一直盛行不衰。龟兹乐“在管乐方面极为有势力”[11]，在拔弦乐和打击乐上也实力强大。所谓“隋唐以来的流行乐器如琵琶、五弦、筚篥、羯鼓、铜钹、沙锣、达卜等差不多都与龟兹乐有关”[12]的说法，并不为过。因此唐代“朝廷大乐率用龟兹乐”[13]，立部伎中的《破阵乐》、《大定乐》、《上元乐》、《光圣乐》、《圣寿乐》凡五部“皆用大鼓，杂以龟兹乐”[14]；坐部伎中的《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》和《破阵乐》亦“用龟兹乐”[15]。西凉乐系“凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声”[16]的结晶。由于它吸收了不同民族的音乐风格，气质独特，颇受钟爱，在唐代被纳入朝廷郊庙之典。

胡族乐器随着异域乐舞主导地位的确立也被广泛采用，成为八音领袖。对唐代多部伎乐器的统计表明，胡部乐器占唐代乐器总和的一半以上。其中琵琶、五弦、横笛、大小筚篥、各色箜篌以及形制各异的胡鼓均是唐代的风行乐器。代表胡族乐器在拔弦、打击、管乐三方面高度的琵琶、羯鼓和筚篥更是大众的宠儿，在唐代许多文学作品中得到讴歌传唱。相比而言，中国传统乐器普遍遭到冷落：大型编悬乐器渐渐隐没；瑟、筑、筝、篪、竽等也只能偏隅一角，蜿蜒哀歌；纵是高山流水的古琴，亦曲高和寡，几近“浸绝”[17]。无怪乎白居易要鸣不平：“人情重今多贱古，古琴有弦人不抚，更从赵璧艺成来，二十五弦不如五”[18]。

其实胡部乐地位的上升并不完全是人情的薄古重今所致。作为一种新兴事物，胡部器、乐确实大有长处。当时汉族乐器形制大、音阶少，远不如胡部乐器的轻巧多变、音乐感染力强；中原传统音乐作为封建等级制度的祭品也被框入了狭窄的范围。因此从发展的角度讲，胡族音乐在唐朝地位的上升是历史的必然。唐代“重今贱古”的人情并不是对传统的否定，而是为了发展传统、补充传统之不足所采取的从善如流的客观、积极的态度。

胡部音乐的地位在玄宗朝得到正式承认。《新唐书·礼乐》十二载：“开元二十四年，升胡部堂上”。按唐代太常部伎等级有序，“堂上者坐堂下立”[19]，以立部为贱“坐部贵”；对不同部伎乐工的选择也有区别，只有聪慧颖悟、技艺精良的一流乐伎才能登堂献艺，足见坐部伎地位之尊。因为，胡部升堂，是以法定的形式确立了异域音乐在大唐的崇高地位。

唐代社会对外族音乐的至深爱好，使唐代胡族乐伶的地位得到很大提高，这是胡族音乐地位上升在社会深层的体现。唐代胡伎一般均受历朝礼遇，其中的“术踰侪类”[20]，技压群芳者还往往封官晋爵，集荣耀于一身。如乐府名伶白明达，贞观时以“术逾等夷，积劳计考，并至大官；高宗时犹供奉内庭”[21]。又如尉迟章，在文宗太和中“授光州长史”[22]。胡族乐人摆脱了自古以来“乐工不与士齿”[23]的境遇。大量的文人墨客为他们的高超技艺所折服，情动辞发，以饱醮的笔墨发出真诚的赞美。诗人白居易、元稹、李欣、刘禹锡等都曾经作诗相赠。从双方感遇之深不难看出，唐代胡族乐伎已与士大夫们结为心息相通的知音。

唐代社会对胡族乐人的器重，当然出自对胡乐之倾心，但它同时反映出一种对艺术的尊重，对创造美的人的尊重的反传统的社会风气。正是这种开明的文化氛围激发了胡族乐人的创作热情，吸引大量的人才内流，从而进一步推动了外族音乐在唐代的繁荣。可见，汉民族健康、进步的文化思想无论是对本族文化的发展，还是对中外文化的交流，都大有好处。

第三，表现为“家家学胡乐”的社会风尚。

这股社会风气的形成反映出异域音乐在唐代社会的日渐深入。在唐代，李唐皇族可谓是热情的倡导者，历朝天子多能制乐编舞，亲御乐器，“诸王多习音声、倡优、杂戏”[24]，普遍具有相当高的音乐水准和艺术鉴赏力。同时他们经过长期与异族的通婚，胡化程度高，没有民族偏见，对外来文化取舍自如，毫不介怀。他们不仅饱为享乐，还投身其间，造诣精深。如皇帝李隆基，“洞晓音律”[25]，“尤溺于夷音”[26]，能演奏多种胡人乐器。对羯鼓他最是爱重，曾专门作曲数十首。为了学习击鼓，竟敲坏了鼓槌四柜，技艺达到了“头如青山峰，手如白雨点”[27]的炉火纯青的境地。他还善吹玉笛，为揣摩吹笛技巧，上朝时仍身“怀玉笛，时以手指上下寻之”[28]，对胡乐大有“耽爱”之嫌。又如其弟宁王，“常夏中挥汗挽鼓，所读书乃龟兹乐谱也”[29]，情趣所在，顾不得酷暑难熬。宁王长子汝南王李琎亦善击羯鼓，足见家学悠长。在唐王室的影响下，唐代上流社会“亦相率承风”[30]，许多高

官重臣精于此道。有的善器，如德宗朝将军尉迟青爱吹筚篥，在大历中曾“以技折服幽州名手王麻奴”[31]；有的能歌，如贵戚武延秀就因善“唱突厥歌，作胡旋舞，有姿媚”[32]，博得安乐公主欢心，终结秦晋之好。

在个人作用影响巨大的封建社会，统治阶级的举手投足自然广为注目，异域音乐由于得到上层阶级的偏爱，上行下效，“天下薰然成俗”[33]。

胡族音乐在民间的传播与外来移民是分不开的。唐代因国力强大、政策开放，大量胡族入居中原。一些胡人开设酒肆，为招揽生意，常以能歌善舞的胡姬佐酒，这在唐朝许多诗人笔下均有反映。李白画下了“胡姬貌如花，当垆笑春风，笑春风，舞罗衣，君今不醉将安归”[34]的风情图；贺朝也有“胡姬春酒店，弦管夜锵锵”[35]的描写，可见“此辈以歌舞侍酒为生的胡姬亦复不少”[36]。在买卖兴隆的同时，也扩大了外来音乐在民间的影响。一些外族风俗歌舞、戏曲亦盛行于中原。“泼胡乞寒”戏本西域风俗，有类于今之泼水节，每当寒冬降临，人们便着胡服，骑骏马，在喧天鼓声中泼水嬉戏，齐声唱奏《苏莫遮》，成群结队舞《浑脱》，以乞得来年良辰美景。这种风俗在武后时逐步兴起，中宗时由于皇帝爱好，“渐浸成俗”[37]，汉人也加入到了泼水歌舞的行列中。以后对“泼胡乞寒”下诏禁断时所谓“无问蕃汉”[38]之辞，当是明证。歌舞戏《拔头》，可能出自西域“拔豆”国，受到民间的热烈欢迎，后来还发展为宫廷保留曲目。合生，起于初唐的“异曲新声”[39]，广为市井闾巷间的“妖妓胡人、街童市子”咏唱。

佛寺也是民间听胡乐的好去处。唐代佛教多依“佛曲”讲唱教义，因曲调优美，民众便“效其声调，以为歌曲”[40]，将佛寺比作“和尚教坊”。讲经之余，为了扩大宗教影响，佛门子弟们还广为采纳了音乐、说唱、演戏等多种文化手段吸引群众，故而寺院中时时能闻听到“空歌清沛筑，梵乐奏胡书”[41]的声音。有的寺庙还有专政鼓乐的“净人”，每逢宗教节日便在佛前演奏，“声伎之最，高于俗里”[42]，引来观者如潮。寺院在客观上成了推动异域音乐在民间渗透的机构，“有些人只是为了看戏，顺便接受宗教宣传的；有些人甚至听了音乐，忘了教义”[43]，胡乐的影响往往比佛经深刻得多。

唐代外来音乐有的是先进宫廷再走向民间，也有的是先在民间流行后再进入宫廷。这样胡乐经过中与外、上与下两个层面的传播，已深入到千家万户之中，为中外音乐的融合打下了坚实的社会基础。

2

随着唐代异域音乐在华夏大地传播的步步深入，中外音乐的融合成为历史的必然。融合的特色在乐、器、工等方面均有体现。

宋人沈括曾将唐乐分为三类，即“以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为燕乐”[44]。其实从中外音乐融合的角度看来，这种说法似有不当，因为在雅乐和清乐中也有“合胡部”的现象，只是程度上有所差异。

唐代雅乐并“非纯雅”[45]。高祖登基后命太常少卿祖孝孙定乐，孝孙熟习杂有“吴楚之音”和“胡戎之伎”[46]的南乐北曲，“于是斟酌南北，考以古音，作为大唐雅乐”[47]。雅乐从一开始就是中外音乐的混血儿。后来张文收试图复古，太宗不允，曰：“若百姓安乐，金石自谐矣”[48]，表现出现实主义的文化思想。在这种思想的指导下，唐代又将当时的音乐收入雅乐。“唐之自制乐凡三：一曰七德舞，二曰九功舞，三曰上亢舞”[49]。七德舞本名《秦王破阵乐》，原先是隋世军歌，颇杂有民间龟兹音调，后来为歌颂秦王破刘武周之功业，以新词填入成歌，保留有浓厚的龟兹乐风味。九功舞者，本名功成庆善乐，亦因采纳了西凉乐而“最为闲雅”[50]。可见，唐代雅乐并不是完全上追三代的古典，它吸收了不少胡族音乐的成分。

清乐受胡乐的影响，可以法曲为例。法曲起自隋代，“其声金、石、丝、竹以次作”，“其音清而近雅”[51]。由于中外音乐的交融，法曲中也逐渐掺杂入了夷音。白居易在《法曲歌》中不满地唱道：“法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和，以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙”。诗中将安史之乱归咎于夷声乱和的说法并不正确，但它反映出到天宝末年“法曲合夷”已是普遍现象。

中外音乐的融合并不是一味地汉曲胡化，由于受到风土人情的影响，胡族音乐也日益汉化。许多出自域外的正统胡乐多有“流传汉地曲转奇”[52]的现象，更有一些外来音乐经过汉人的悉心改编，摇身变成了汉民族的新传统。《霓裳羽衣曲》就是中外音乐融合的成功之作。该曲本是《婆罗门乐》“开元中西凉节度使杨敬述进”[53]。后来玄宗神游月宫，闻得仙乐新雅，与此乐“声调相符”[54]，于是梦笔生花，在此基础上改编创作，“又为易美

名"[55]，成就了一代名曲。该乐虽然因为吸收了佛教音乐的特点，听来"一声声向天头落，敲得仙人夜唱经"[56]，但它同时声调清醇，带有法曲风范，因而被列为中国传统音乐的杰作受到历代的膜拜。

唐代外来音乐的传播是空前的，然而由于胡汉民族审美情趣和欣赏要求的差异，并不是所有外来的东西都能被接受，因此融合的过程也是选择的过程。汉民族坚持传统与现实相结合的客观标准，摆出主人翁的姿态，选其精华，去其糟粕，使中外音乐的融合走上了一条不偏不倚的健康发展道路。如民间"泼胡乞寒戏"，因在歌舞中有"裸体跳足"、"挥水投泥"[57]之举，有悖于大唐风化，被吕元泰、张说等士大夫视为斯文扫地，故历经奏谏，于开元元年敕禁。但唐人在否定这个音乐活动的形式时并没有忽略其可取之处，因而《苏莫遮》歌仍在民间于为传唱，甚至在太常乐府中也据有一席之地。

唐代中外音乐由于胡化、汉化二大过程的合流日趋融合，各族音乐的鲜明特色随着融合的深化而日渐消褪。许多新的创作乐曲因为集有多种风格已无法以国名或地名作为分类标志，音乐的性质、演出的形式成为区分的主要依据。于是坐、立部伎便历史性地取代了十部伎。从"则天、中宗之代，大增造坐、立诸舞，寻以废寝"[58]这条史料看出，代表中外音乐融合趋向的坐、立部伎之分可以早到唐初。但当时这种分法尚不够成熟，到玄宗时才正式"分乐二部，堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎"[59]。它的最后确立，反映出中外音乐大规模融合的实现。

文化融合具有聚变的功效，唐代中外音乐融合的成果颇为卓著。通过融合不仅涌现了一大批胡汉兼溶的"唐乐"，使唐代音乐登上了中国音乐史的巅尖；而且产生了新的音乐形式，对后世产生了深远的影响。受佛教讲唱的影响，曲白相生，韵散兼陈的民间说唱艺术"俗变"渐渐成熟，开元、天宝以后还出现了固定的演出场所"变场"。西域歌舞戏表演也相当普遍，戏场还常设在庙宇之内，"长安戏场多集于慈恩"，"小者在青龙，其次在荐福、永寿"[60]。这种内容俚俗、歌词浅显、富有情节的新的戏曲音乐在民间逐渐流行，成为宋元戏剧之先声。

中外音乐的融合在乐器上表现为二个方面，一方面是胡族乐器的广泛采用，汉人在中外乐器的配乐处理上已是驾轻驭熟。另一方面则在于对胡族乐器的改革与创新。这种改革自隋朝已有尝试，隋代乐伶万宝常就曾对琵琶作"改弦移位之变"，"损益乐器"[61]不可胜计。唐代时改革得到继续，出现了许多仿制胡部乐器的新类型，如玄宗时新进的六弦与七弦。其中，六弦"形如琵琶而长"[62]，具有胡汉的结合特点。当然这种革新的效果在当时还并不明显，然而它对后世新乐器的产生影响重大。如宋代重要的拉弦乐器"胡琴"，即是唐代对粗陋的外族乐器"吴琴"长期改造的结果。可见唐代在享用前代融合的成果时也为后世作好了铺垫，使中外交融得以不间断地发展、深化。

前代胡乐多由胡人演奏，到唐代时局面则大不相同，汉族胡乐高手灿若星辰。这当然源于当时胡乐兴盛的时代背景，但更重要的在于唐代官府对音乐人才培养的重视。唐代在太常寺的领导下设有教坊、梨园等音乐机构，其中仅教坊就分为五处。这里集中全国有才华的艺人进行培训。成为了哺育音乐人才的摇篮，许多操持胡器、专攻胡乐的名伶在此涌出。胡乐乐手的汉人比例急剧提高。以见于史书的唐代琵琶名手为例，汉族人有贺怀智、雷海青、段善本、李管儿、王芬、廉郊、郑中丞、刘禅奴、李士良、申旋、穆善才、铁山、王内人、五环、娃儿等一大批，比之胡族的康昆仑、曹氏三代及米嘉荣，数量差异十分悬殊。不仅如此，许多汉族乐手技艺精湛，甚至比胡伶还高出一筹。《乐府杂录》中就记有康昆仑拜段善本为师的故事；元稹则更认为琵琶弹奏在贺怀智、段善本身后后继无人，"自后流传指拨衰，昆仑善才徒尔为"[63]。汉族乐手演奏胡乐已进入了出神入化的意境。李士良的琵琶"声似胡儿弹舌语，愁如塞月恨边云"[64]，一派塞外风情；李供奉弹箜篌，更是"胡曲汉曲声皆好，弹着曲髓曲肝脑"[65]。汉人已成为胡乐建设队伍的主流。

虽然唐朝时仍然存在着一批胡族乐伶，积极有效地推动着胡乐的发展。如善琵琶的曹保三代，能歌的米嘉荣父子，名伶裴兴奴、康昆仑、安万善等，均系胡族后裔。然而由于他们中的大部分人移居中原已历数代，除了在体貌上还保留着锥鼻紫髯的胡人特征，在其他方面均已汉化。文化上的趋同，使胡乐奏唱的风格起了变化。李白发现"胡人吹玉笛，一半是秦声"[66]；胡歌情调也大改，能"唱得凉州意外声，旧人唯数米嘉荣"[67]。还有的胡人对汉器达到了偏精独诣的地步，尉迟章就因善吹笙而闻名。胡族乐工的汉化之深可略见一斑。

胡乐乐工成分的汉族化，表明汉民族已握住了中外音乐融合的缰绳，在这个过程中发挥着主导作用。由于他们身系汉人，又精通胡乐，知己知彼，因此在融合中更能根据本民族文化的特点合理吸收外来文化的养料，使中外音乐的融合沿着汉文化的主轨道前进。

从唐代中外音乐融合在乐、器、人各方面的发展不难看出，中外音乐融合的实现当是在玄宗的开元、天宝时期。这是盛唐经济基础的产物，也是历朝天子热心文化建设的结果，与文艺秉赋极高的音乐皇帝李隆基的提倡、发挥更是有直接的关系。“天宝十三载七月十日，太乐署供奉曲名，及改诸乐名。…龟兹佛曲改为金华洞真，…河东婆改为燕山骑，…苏莫遮改为万宇清，…达磨支改为泛兰丛，…高丽改为夷宾引”[68]等等，是对中外音乐融合的一次小小总结，胡乐由内容到形式都实现了变革。

安史之乱沉重地打击了唐王朝，唐朝从此由盛转衰。但中外文化的交融并没有因为胡汉民族间的政权冲突而中止。胡汉文化的交融已随着思想的开放而深入民心，成为不可逆转的社会潮流。再者，从客观上讲，一次民族战争，在造成极大破坏的同时也具有促进文化交流的作用。因此天宝乱后，胡族音乐进一步流行。当时的社会状况在元稹诗中有充分反映：“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。…胡音、胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊”[69]。白居易面对民间胡戏盛况愤愤然道：“自从天宝兵戈起，犬戎日夜吞两鄙，…耐何仍看西凉伎，取笑资欢无所愧”[70]？面对这样的局面，唐王室表现了雍容的大度，对胡乐“五十年来制不禁”[71]，顺应了文化发展的潮流，推动了中外音乐融合向纵深的发展。

此外，天宝事变时，因宫廷离乱，许多御用乐伎流离民间，他们将身怀的胡乐绝技带到了大江南北，对后世音乐影响悠远。

3

唐乐经过中外音乐的长期融合，集百长而居众先，为各邦所倾慕。唐人对自己的文化财富从不保守，开通了文化上的“丝绸之路”，将新文化再散播四方。

唐代统治者出于政治需要，常常主动将音乐作为礼仪性馈赠送给周边国家。如中宗时，吐蕃求亲，中宗以雍王女金城公主相许，临行时，“杂伎诸工悉从，给龟兹乐”[72]。又如天宝初年，南诏王皮逻阁之孙凤伽异入唐，为朝廷厚待，“赐胡部、龟兹音声二列”[73]，至其子异牟寻时，尚留有已到垂白之年的笛工歌女二人。由于经常性赠乐，有的地方甚至形成了完整的唐乐队。如长庆年间，唐使者至吐蕃，“给事中论悉答热来议盟，大享于牙右，…乐奏《秦王破阵曲》，又奏《凉州》、《胡谓》、《录要》杂曲。百伎皆中国人”[74]。

对于一些国家派员前来学习，唐朝更是热烈欢迎。朝鲜国在唐初时已有人来求学，带回了大量的乐和器。朝鲜音乐后来分为“唐乐”、“乡乐”两类，其中“唐乐”的乐器概与中国同，显然都是从中国传去的。日本来华学习的人数则更多，从贞观四年至开成三年，日本共派出遣唐使团十三次，这些使团中都附有音声长和音声生，专学唐乐，大大加强了中日音乐的交流。仅燕乐曲目流传到日本的就多达百首以上，其中《秦王破阵乐》、《还城乐》等二十多首的曲谱保存至今。乐器也传去不少，在日本皇家文物馆正仓院中就收藏有唐代乐器金银平脱琴、嵌螺钿紫檀五弦琵琶、曲项琵琶、阮咸、箜篌等多种。遣唐使团归国时还常常携带一些唐人赴日献艺。如中唐著名乐人皇甫东朝及其女皇甫升女，就曾随团到日本演奏“唐乐”，后定居他乡。皇甫东朝被授予雅乐员外助一衔，为弘扬大唐音乐作出了贡献。

唐朝中外民间往来也十分频繁，唐乐通过民间交流的途径也到处传播。如唐初时《秦王破阵乐》在印度十分流行，东印度的拘摩罗王对玄奘说道：“今印度诸国多有歌颂摩诃至那国《秦王破阵乐》者，闻之久矣”[75]。中印度的戒日王也因听了该乐向玄奘打听秦王为人。唐王朝当时与印度诸国并未正式交通，唐乐《秦王破阵乐》流入印度可能是各色行商或云游的佛教僧人带去的。当时这类民间交往范围很广，唐乐也由此传向世界各方。

唐代文化的对外传播，是唐代文化开放政策的延续。汉民族仅敞开国门，大力吸收外来文化；而且胸怀宽广，将自己精心创造的新文化发扬光大。唐人的挥洒自如、收放有度，向历史展现了一个真正开放的时代风范。崭新的唐文化通过传播也树立起自己崇高的威望，成为各族人民学习的榜样，从而在世界文化史上写下了辉煌的一章。

（作者单位：复旦大学历史系）

注：

[1][17][48][49]《新唐书》卷21。

[2][4][8][15][16][50][58][62]《旧唐书》卷29。

（下接第52页）

当安排贴息贷款。

各级农业发展基金、国家的粮专资金、扶贫基金等发展农业生产的专项资金的投入应有不低于50%的比例用于各类农副产品基地建设、市场建设和加工、保鲜等设施建设，变无偿分配为有偿滚动使用。

建议取消“农林特产税”政策，放开蚕茧等农产品收购、农资专营政策。在征收农业税的基础上，对经济作物生产征收“农林特产税”，不仅是重复征税，而且成为发展多种经营，把农业推向市场的阻碍因素。因此，取消“农林特产税”政策，有利于推进农业结构的优化。放开蚕茧等农产品的收购政策、农业生产资料经营政策，有利于促进农产品的流通和产生资料的有效配置，使农民真正成为独立自主的商品产生者和经营者。

4．依靠科技进步，提高农产品的科技含量。

一是要加强农业科技与生产的结合，改变科学研究与开发应用、技术推广与生产发展相脱节的状况。实行科研机构与推广机构的联合，科技的开发应用与生产直接见面。把生产中的难点作为科技攻关的重点，实行多学科的联合开发，建立科研与农副产品生产基地、加工基地相结合的科技生产联合体，加快新品种、新技术推广。

二是加强全程科技服务体系建设，改变传统的催耕催种的农技推广办法。实行信息、品种、技术、加工、保鲜、包装的全层配套服务。健全乡村两级科技推广网络，尽快培养一批科技示范户和科技示范点。

三是加快以粮食科研为主的科技人员的转轨变型，改变农技人员知识面窄、不适应多种经营生产发展要求的状况。通过脱产进修、专业培训、生产实习等多种形式，提高农技人员综合技术水平，调整农技部门的人才结构，加快多种经营农技人才的培养。

四是加快科技成果商品化步伐，改变长期以来无偿技术服务的做法。鼓励科技人员走出机关，开发、推广科技成果，开展有偿服务，增强科技开发的后劲，并使科技人员通过有偿服务增加收入。以促进科技成果向生产力的转化，推进“一优两高”农业向深度发展。

课题组成员：严新华　戴雪根　杨金荣
周五来　黄百灿　江　消
指导教师：陈自芳

（上接第113页）

[3]《全唐诗》一函六册李白《高句丽》注。
[5][6][14][24][45][51][59]《新唐书》卷22。
[7]《旧唐书·德宗下》。
[9]《隋书》卷15。
[10][75]《大唐西域记》。
[11][13][21][30][31][36]向达《唐代长安与西域文明》。
[12][43]廖辅叔《中国古代音乐简史》。
[18][19]《全唐诗》七函一册白居易《五弦弹》、《立部伎》。
[20][22]《旧唐书》卷177。
[23]《资治通鉴》卷186。
[25]南卓《羯鼓录》。
[26][33]吴曾《能改斋漫录》。
[27]转引自刘再生《中国古代音乐史简述》。
[28]杨巨源《吹笛记》。
[29]段成式《酉阳杂俎》前集卷12。
[32]《旧唐书·武延秀传》。
[34]《李太白集》卷3《前有樽酒行》。
[35]《全唐诗》二函七册贺朝《赠酒店胡姬》。
[37][38]《唐会要》卷34。
[39]武平一《景龙文馆记》。
[40]赵璘《因话录》。
[41]《全唐诗》二函五册李义《奉和幸大荐福寺》。
[42]唐道宣《续高僧传》。
[44]沈括《梦溪笔谈》。
[46]《旧唐书》卷28。
[47]《册府元龟》卷569。
[52]《全唐诗》二函九册李颀《听安万善吹觱篥歌》。
[53]乐府诗《婆罗门》序。
[54]郑嵎《津阳门》诗注。
[55]宋王灼《碧鸡漫志》。
[56]王建《霓裳辞》。
[57]《旧唐书·张说传》。
[60]《南部新书》戊。
[61]《隋书·万宝常传》。
[63]《全唐诗》六函十册元稹《琵琶歌》。
[64]《全唐诗》七函四册白居易《听李士良琵琶》。
[65]《全唐诗》四函九册顾况《李供奉弹箜篌歌》。
[66]《全唐诗》三函六册李白《观胡人吹笛》。
[67]刘禹锡《与歌者米嘉荣》。
[68]《唐会要》卷33。
[69]《元氏长庆集》卷24《法曲》。
[70]白居易《西凉伎》。
[71]《全唐诗》七函一册白居易《胡旋女》。
[72][74]《新唐书·吐蕃传》。
[73]《新唐书·南蛮传》。